

# LA MUSIQUE A LA COUR DE FRANÇOIS I<sup>er</sup>

## UN ART AU SERVICE DE LA POLITIQUE

PAR

CHRISTELLE CAZAUX

*diplômée d'études approfondies*

---

### INTRODUCTION

Bien que le règne de François I<sup>er</sup> ait fait l'objet de nombreuses études, notamment en ce qui concerne sa politique dans le domaine artistique, la musique est singulièrement absente de la plupart d'entre elles.

Pourtant, l'on s'est beaucoup intéressé à l'histoire musicale de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, période où se dessine un peu plus nettement qu'avant un style propre aux compositeurs actifs en France. Les deux plus grandes figures de la cour de François I<sup>er</sup>, le maître de la Chapelle, Claudin de Sermisy, et le luthiste Albert de Rippe, ont depuis plusieurs années fait l'objet de thèses de musicologie. Il restait à mener une étude synthétique et institutionnelle de la vie musicale à la cour du Valois, à partir des deux articles publiés au début du siècle par M. Brenet et H. Prunières, qui abordent l'un, la Chapelle, l'autre, l'Écurie et la Chambre.

L'obstacle majeur réside dans la rareté des archives royales, notamment des comptes susceptibles de livrer des renseignements sur les musiciens et la place de la musique à la cour de François I<sup>er</sup>. Cela contraste avec l'image qui a accompagné ce roi au cours des siècles : celle, conforme à sa réputation de « restaurateur des lettres et des arts », d'un grand amateur de musique, voire d'un musicien. A travers l'étude des institutions et de la vie musicale de la cour, il s'agit de tenter de mesurer l'action personnelle du grand roi François.

---

### SOURCES

Les sources utilisées sont avant tout les comptes de la Chapelle, des Menus-Plaisirs et de l'Épargne, ainsi que les états des officiers domestiques et les actes royaux, repérables en grande partie grâce au *Catalogue des actes de François I<sup>er</sup>*. La plupart de ces documents sont conservés aux Archives nationales dans les séries

J et K, ainsi qu'à la Bibliothèque nationale de France, au département des manuscrits. Ont été exploitées en outre, pour l'étude de la vie musicale, les sources narratives : chroniques, livrets d'entrées et ordres des grandes cérémonies qui ponctuent le règne.

---

## PREMIÈRE PARTIE

### LES CONDITIONS DE L'ESSOR

---

#### CHAPITRE PREMIER

##### LE CONTEXTE HISTORIQUE ET MUSICAL

*Le contexte historique.* – Dès son avènement, François I<sup>er</sup> fait de sa cour un instrument de pouvoir destiné à exalter sa grandeur et sa puissance. La monarchie se fait plus centralisatrice. En 1528, le roi décide de résider ordinairement à Paris, même s'il continue de voyager fréquemment. L'autorité royale s'affirme vis-à-vis des grands princes (particulièrement lors de l'affaire du connétable de Bourbon, en 1523). Sur le plan de la politique extérieure, après l'éclatant succès de Marignan, l'affrontement constant avec l'empereur Charles Quint tourne souvent à l'avantage de ce dernier ; en vertu de la paix de Crépy, en 1544, le roi de France renonce définitivement au Milanais.

Le règne de François I<sup>er</sup> est associé à la Renaissance française. Par sa passion personnelle pour l'art et par sa curiosité d'esprit, le roi encourage et protège érudits et hommes de lettres. A Chambord et à Fontainebleau, il fait travailler des artistes italiens qui donnent naissance à un style nouveau.

François I<sup>er</sup> est confronté à la première affirmation de la Réforme en France. Sa politique, d'abord tolérante à l'égard des idées nouvelles comme celles du groupe évangélique de Meaux, se durcit à partir de l'affaire des Placards (1534). Après 1540, face à l'extension du mouvement, la répression est organisée de façon plus systématique.

*Le contexte musical.* – Entre 1500 et 1530, le paysage musical français change considérablement. L'année 1528 marque la naissance, à Paris, de l'imprimerie musicale. Dès ses premières publications, Pierre Attaignant obtient un privilège de François I<sup>er</sup>, renouvelé en 1531. Il entretient des relations étroites avec les musiciens de la cour ; même si ses recueils ne se limitent pas aux œuvres de ces derniers, ils leur accordent une large place. L'imprimerie contribue à une diffusion plus large de la musique dans la société, en encourageant la pratique individuelle. Les années 1520 à 1550 coïncident avec l'essor de la chanson polyphonique dite « parisienne ». Celle-ci domine incontestablement la production musicale, alors que les formes religieuses traditionnelles, messe et motet, connaissent un déclin relatif.

*L'héritage des règnes précédents.* – L'activité musicale était déjà florissante à la cour de Charles VIII et de Louis XII, notamment sous l'impulsion d'Anne de Bretagne. A sa mort, en 1514, la Chapelle royale s'accrut d'une partie de celle de

la reine, qui comprenait des compositeurs aussi renommés que Jean Mouton, Divitis et Claudin de Sermisy, tous trois passés au service de François I<sup>er</sup> en 1515. A l'Écurie, Louis XII avait ajouté aux tambourins suisses et aux trompettes italiens de Charles VIII une bande de saqueboutes et de hautbois, eux aussi recrutés lors des guerres dans la Péninsule. En 1515, à la mort de Louis XII, la Chambre était encore un département informel composé en général d'un ou deux tambourins, de cornets, d'un luthiste, voire d'un harpiste.

## CHAPITRE II

### FRANÇOIS I<sup>er</sup> ET LE GOÛT POUR LA MUSIQUE A LA COUR

Les biographies sont généralement peu prolixes sur la place de la musique à la cour de François I<sup>er</sup> et sur le goût personnel du roi pour cet art. Néanmoins, des ouvrages anciens sur la Chapelle ou sur l'histoire de la musique, comme pour faire pendant à sa réputation de Père des arts et des lettres, ont fait de François I<sup>er</sup> le restaurateur de la Chapelle musicale à la cour de France et ont raconté à son sujet des anecdotes apparemment inventées de toutes pièces. Au XIX<sup>e</sup> siècle, ajoutant à l'héritage de ces ouvrages l'image romantique du roi poète, A. Champollion-Figeac a prétendu que François I<sup>er</sup> avait composé quelques chansons. Dans la première moitié de ce siècle, Y. Rokseth a avancé que le roi jouait de l'orgue parce qu'une tapisserie de l'époque semble le représenter au clavier. Enfin, les biographies récentes indiquent encore qu'à ses heures il s'exerçait au luth.

En fait, ces affirmations ne reposent sur aucune source certaine. Rien ne laisse penser que François ait joué d'un quelconque instrument ou qu'il ait composé. Enfant, il n'a sans doute pas reçu de formation dans ce domaine. Quant à l'idée qu'il aurait tiré la musique des « ténèbres » du Moyen Âge, la connaissance que l'on a désormais de l'activité musicale à la cour de Charles VIII et de Louis XII suffit à la démentir.

Sans doute François I<sup>er</sup> n'avait-il pas une grande passion pour la musique. Cependant, il voyait dans ses musiciens un moyen de briller et un instrument de son prestige personnel. Cela explique qu'il ait cherché à attirer à sa cour les meilleurs artistes de son temps, dont l'exemple le plus remarquable est le luthiste Albert de Rippe. En outre, il a probablement été influencé par un entourage parfois plus mélomane que lui. Sa seconde épouse, Éléonore d'Autriche, jouait de l'épinette. Son fils Charles entretenait un groupe de chantes et d'instrumentistes dès la fin des années 1530. Enfin, la présence de quelques grands mécènes (le cardinal Jean de Lorraine et le cardinal François de Tournon, maître de la Chapelle de musique) a contribué à entretenir à la cour de France une activité musicale intense.

---

## DEUXIÈME PARTIE

### LES INSTITUTIONS

---

#### CHAPITRE PREMIER

##### LES CHAPELLES ROYALES

A une date inconnue, sans doute vers le milieu des années 1520, François I<sup>er</sup> procède à une réforme de la Chapelle royale. Celle-ci prend le nom de « Chapelle de musique », tandis qu'apparaît, sans doute vers 1526, une « Chapelle de plain-chant » chargée d'assurer la célébration des offices quotidiens de la cour de France en grégorien et dirigée par un « maître et superintendant ». Quant à la Chapelle de musique, réservée aux grandes occasions, elle se structure davantage. Elle est placée sous la responsabilité d'un « maître », haut dignitaire de l'Église, le cardinal de Tournon ; la direction musicale est confiée à un puis à deux « sous-maîtres » : en 1547, ce sont Claudin de Sermisy et Louis Hérault de Servissas. Le nombre de « chantres et chanoines » se fixe autour de vingt-quatre ; s'y ajoutent six enfants de chœur. A la fin du règne apparaît le titre de « compositeur » de la Chapelle, conféré à Sandrin.

Les musiciens, presque tous français, viennent des grandes institutions ecclésiastiques du nord du royaume ainsi que de la Sainte-Chapelle du Palais, à Paris. Plusieurs d'entre eux ont laissé des œuvres : Claudin de Sermisy, Pierre Regnault dit Sandrin, Matthieu Gascongne, Jacotin Le Bel, Hector Boucher dit l'Enfant, les deux Pierre Vermont, Guillaume Belin, Pierre d'Auxerre. Dès les années 1520, le personnel se stabilise : la plupart des chantres font toute leur carrière à la cour, recevant du roi bénéfices et dons divers, qu'ils cumulent avec des gages variant de 240 à 500 livres tournois par an. Les chantres de la Chapelle de plain-chant ne sont pas des musiciens professionnels mais font souvent partie du clergé ordinaire de la cour et ne perçoivent que 140 livres tournois par an.

#### CHAPITRE II

##### LES MUSIENS DE L'ÉCURIE

L'Écurie reste mal connue en raison de l'absence presque totale de comptes susceptibles de fournir des indices sur son organisation et son personnel. François I<sup>er</sup> y introduit, probablement dans la deuxième moitié des années 1520, des violons. A part ces derniers, tous français jusqu'à la fin du règne, les trompettes, les saqueboutes et une partie des hautbois restent des Italiens. Les fifres et les tambourins continuent d'être recrutés en Suisse.

Les musiciens de l'Écurie sont de modestes serviteurs. Leurs gages restent relativement faibles en comparaison de ceux de leurs collègues de la Chapelle ou de la Chambre, entre 120 et 180 livres tournois selon les instruments. Ils ne reçoivent que de petites récompenses collectives. Certains bénéficient toutefois de promotions de carrière et accèdent à la Chambre. Ainsi, les trompettes peuvent obtenir une place aux côtés des huissiers de salle. A la fin du règne et sous Henri II, quelques fifres et violons de l'Écurie passent dans le nouveau groupe des joueurs

d'instruments de la Chambre, comme flûtistes et comme violistes : cela s'explique par le caractère souvent polyvalent de ces musiciens.

L'émergence de dynasties est particulièrement frappante dans ce département, et plus particulièrement parmi les Italiens, qui s'installent en France et obtiennent des lettres de naturalité. Le service des musiciens de l'Écurie n'est pas très contraignant. Ils ne semblent être requis que lors des fêtes importantes : le reste du temps, ils ont la possibilité de se produire en dehors de la cour et de s'associer à d'autres ménestriers.

### CHAPITRE III

#### LA MUSIQUE DE LA CHAMBRE

La Chambre est le département musical qui se développe le plus sous François I<sup>er</sup>. Ses musiciens connaissent une promotion considérable, due au goût du roi pour les divertissements raffinés ainsi qu'à l'essor plus général de la chanson polyphonique et de la musique instrumentale. Les solistes, luthistes ou joueurs d'épinette, très appréciés, accèdent désormais au titre de valet de chambre. Les autres instruments sont regroupés en trois catégories, liffres, tambourins et cornets. Les deux premières, assez nombreuses au début du règne, voient leurs effectifs diminuer peu à peu. Elles finiront par disparaître de la Chambre sous Henri II.

A partir de la fin des années 1520 se forme progressivement, pour la première fois, un véritable corps musical comprenant des chantres, des luthistes et des organistes. Ce groupe des « chantres de la Chambre » apparaît officiellement sur les états en 1540. Il s'étoffe considérablement entre 1540 et 1550. Une rubrique « joueurs d'instruments » vient le compléter en 1546. En 1547, à la mort de François I<sup>er</sup>, les « chantres et joueurs d'instruments de la Chambre » comptent environ vingt-cinq personnes, des chanteurs, des luthistes, des organistes, des flûtistes et des violistes.

---

## TROISIÈME PARTIE

### LA VIE MUSICALE

---

#### CHAPITRE PREMIER

##### LA MUSIQUE DANS LA VIE QUOTIDIENNE DE LA COUR

Le manque de documents rend difficile une étude de l'activité musicale quotidienne de la cour de France. Deux aspects principaux peuvent être distingués : d'une part, les actes de dévotion ; d'autre part, les divertissements royaux, auxquels François I<sup>er</sup> accorde une importance capitale.

Le roi assiste à la messe chaque jour. Celle-ci est célébrée avec le concours de la Chapelle de plain-chant. Lors des grandes fêtes religieuses, à Pâques ou à Noël, la Chapelle de musique s'y joint afin de donner plus de beauté et de solennité

aux offices. Les treize livres de motets publiés par Attaingnant en 1534 et 1535 mettent en évidence l'existence d'un répertoire de pièces liturgiques en rapport avec ces moments de l'année et dont les auteurs sont souvent des musiciens de la cour : par exemple, Claudin de Sermisy a mis en musique la Passion selon saint Matthieu. Le recours à *l'alternatif*, c'est-à-dire à l'alternance entre passages en plain-chant et passages en polyphonie, est très fréquent dans ce genre d'œuvre.

À côté de la pratique officielle naissent, sous l'influence de la Réforme, de nouvelles formes religieuses. Le chant des psaumes paraphrasés par Clément Marot connaît un vif succès jusqu'à la famille royale, auprès de François I<sup>er</sup> et de ses fils. Dès les années 1540, des compositeurs comme Pierre Certon et Clément Janequin, indirectement liés à la cour, les mettent en musique.

Les chansons constituent une part importante du répertoire de divertissement, avec la musique de danse. En effet, le soir, on se réunit pour entendre les chœurs de la Chapelle ou de la Chambre interpréter les vers de Clément Marot, de Mellin de Saint-Gelais, de Claude Chappuy et du roi lui-même, mis en musique par des compositeurs comme Sermisy ou Sandrin. On danse fréquemment au son des instruments de l'Écurie, car le bal est un élément fondamental de la vie de cour. On écoute volontiers un soliste au luth ou à l'épinette. En dehors des divertissements officiels, une pratique individuelle et plus intime semble s'être assez largement diffusée dans l'ensemble de la haute société. Pourtant, ni le roi ni ses enfants ne paraissent avoir appris à jouer d'un instrument.

## CHAPITRE II

### MUSIQUE ET RITES MONARCHIQUES

Tous les rites de la monarchie, sacres, baptêmes, obsèques, entrées solennelles, s'accompagnent d'une musique d'apparat, de fifres, trompettes, tambours, saqueboutes et hautbois. Les sources narratives les mentionnent toujours. Le banquet et le bal font également partie des moments où les musiciens royaux, solistes ou non, font valoir leurs talents.

La fonction religieuse, omniprésente dans une monarchie avant tout sacrée, est assurée par la Chapelle de musique et la Chapelle de plain-chant réunies. Celles-ci, itinérantes, suivent le roi dans ses déplacements. Aussi sont-elles amenées à se produire dans les villes où il fait une entrée solennelle, ainsi qu'à Reims, lors du sacre, et à Saint-Denis, pour le couronnement des reines. Les compositeurs de la cour glorifient chacun de ces événements par des pièces de circonstance. La sécheresse des sources narratives et les hasards de la conservation des œuvres ne permettent pas toujours d'établir un lien entre un événement et sa célébration musicale. Pour le sacre du roi, en 1515, Jean Mouton mit en musique la prière *Domine, salvum fac regem*. Il se pourrait que la naissance de Henri d'Orléans ait été fêtée par le motet *Cantemus et laetemur* de Matthieu Gascongne. Deux événements importants du règne de François I<sup>er</sup>, son retour d'Espagne en 1526 puis celui de ses enfants en 1530, ont donné lieu à des fêtes somptueuses où la musique semble avoir été plus abondante que d'ordinaire. Les obsèques des membres de la famille royale suscitent généralement beaucoup de musique ; malheureusement, aucune œuvre n'a été retrouvée concernant celles de François I<sup>er</sup>.

Lors des entrées solennelles, il arrive que les programmes élaborés par les villes fassent une place à la musique. Il ne s'agit pas tant de répondre à un

éventuel goût de François I<sup>er</sup> pour cet art que d'un moyen parmi d'autres d'exalter et de souhaiter la bienvenue au souverain et à sa famille, par exemple par un chœur d'enfants. Pour le retour de François et de Henri, captifs en Espagne à la place de leur père, Clément Janequin composa sa chanson *Chantons, sonnons trompettes*.

### CHAPITRE III

#### RELATIONS POLITIQUES ET RELATIONS MUSICALES

Chaque entrevue avec un autre prince est l'occasion de rivaliser de faste. Luxe de la vue et luxe de l'ouïe sont intimement liés : les musiciens de l'Écurie, habillés aux couleurs du roi, animent les banquets et les bals. En outre, ces entrevues favorisent les contacts entre musiciens des différentes chapelles royales ou princières.

Les cinq premières années du règne de François I<sup>er</sup> sont fertiles en échanges : la rencontre de Bologne avec le pape Léon X en 1515, pour les négociations du Concordat, a suscité de nombreuses œuvres de circonstance. En 1520, la très célèbre entrevue du camp du Drap d'or avec Henri VIII fut l'occasion pour les chapelles des deux souverains de chanter en alternance les différentes parties de la messe de clôture. Les relations avec l'Italie ne s'interrompent pas avec la bataille de Marignan et la rencontre avec le pape : François I<sup>er</sup> envoya une délégation diplomatique accompagnée de chanteurs et d'instrumentistes animer des fêtes données à Venise, en 1519. En outre, la cour de Ferrare ne cesse de chercher à se procurer les œuvres de Jean Mouton par l'intermédiaire de ses agents diplomatiques en France.

Les années 1520, période de difficultés, sont moins brillantes : aucune grande entrevue princière n'a lieu entre 1520 et 1532. Mais, après la captivité du roi en Espagne en 1525-1526 et les guerres récurrentes avec Charles Quint jusqu'en 1529, les échanges reprennent quelque peu. Jean Conseil, membre de la Chapelle pontificale depuis 1513, vient à plusieurs reprises en France, entre 1525 et 1528. Il y recrute des chantres et noue des liens avec la cour. En 1529, deux nouveaux musiciens de renom entrent au service du roi. L'un, italien, est Albert de Rippe ; l'autre, flamand, est l'organiste Roger Pathie.

François I<sup>er</sup> renoue avec les grandes entrevues en 1532, avec le roi d'Angleterre, à Boulogne. L'année suivante, en 1533, il reçoit le pape Clément VII à Marseille. En 1538, il rencontre successivement le souverain pontife, l'empereur et la sœur de ce dernier. La Chapelle, réorganisée, l'Écurie, étoffée de la présence de violons, et la Chambre, en plein essor, brillent par leurs exécutants. Mais les motets de circonstance n'ont pas laissé beaucoup de traces dans les recueils imprimés conservés, alors que quelques pièces composées par les musiciens du pape, de Charles Quint ou de sa sœur Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, ont déjà été signalées par les musicologues. Par exemple, en 1538, lors de la venue de cette dernière en France, son maître de chapelle, Benedictus Appenzeller, composa un motet à la gloire de François I<sup>er</sup>, *Felix es regno Franciscæ*. Mais aucune œuvre des musiciens de la Chapelle du Très-Christien n'a pu être rattachée ni à l'entrevue de Marseille en 1533, au cours de laquelle on fêta les noces du futur Henri II et de Catherine de Médicis, ni aux négociations de la trêve de Nice, menées par l'entremise du pape Paul III en 1538. De même, la venue de Charles Quint en

France, de novembre 1539 à janvier 1540, est très mal connue sur le plan musical, bien que François I<sup>er</sup> ait déployé toute la magnificence possible.

Enfin, après les fêtes données lors du mariage de Jeanne d'Albret et de Guillaume de Clèves, en 1541, aucune entrevue d'importance n'a lieu au cours des dernières années du règne ; le roi vieillit, les difficultés intérieures resurgissent, à un moment où les finances sont épuisées par les guerres avec Charles Quint.

---

## CONCLUSION

François I<sup>er</sup> n'a peut-être pas en pour la musique une passion comparable à celle qu'il vouait à l'architecture ou à la peinture, mais il ne l'a pas négligée pour autant. Il faut replacer son action dans un cadre plus général, celui du développement de la cour de France qui caractérise son règne. En 1547, par son ampleur et son organisation, elle brillait d'un éclat unique en Europe.

La hiérarchie entre « maître » et « sous-maîtres », que François I<sup>er</sup> instaure à la Chapelle de musique, existera encore sous Louis XIV. En créant un véritable corps musical au sein de la Chambre, le Valois pose les bases du développement que connaîtra ce département par la suite et consacre durablement la tripartition institutionnelle entre la Chapelle, l'Écurie et la Chambre.

François I<sup>er</sup> a attaché à sa personne quelques musiciens renommés. La figure de Claudin de Sermisy, actif pendant près de quarante ans à la cour, domine largement dans le répertoire religieux comme dans les chansons : la gloire du virtuose Albert de Rippe, célébré par tous les poètes, est également celle du roi. Surtout, l'ensemble du personnel musical se fixe, la notion de service royal se développe, même s'il est encore trop tôt pour parler de charges musicales qui s'achèterent et se transmettent.

Grâce à un cadre institutionnel mieux défini et à la présence d'artistes éminents, le roi dispose d'un instrument qu'il utilise à des fins politiques évidentes. Il s'agit de promouvoir son image personnelle non seulement dans les grands moments du règne, mais aussi, dans une certaine mesure, au quotidien. Néanmoins, il semble que le rayonnement des compositeurs de la cour de France à l'extérieur ait été moins important à partir des années 1530 qu'il ne l'était sous Louis XII et jusque vers 1520. Conséquence de la fixation du personnel, la Chapelle forme un monde plus fermé qu'auparavant : elle se dote d'un répertoire religieux propre. Il n'est pas impossible que les goûts personnels de François I<sup>er</sup> aient joué dans l'émergence d'un « style de cour ». Il reste qu'en conférant des privilèges d'impression à Pierre Attaignant, il a contribué à stimuler l'essor de la vie musicale en France, et notamment celui de la chanson polyphonique.

---

## PIÈCES JUSTIFICATIVES

Extrait de compte de la Chapelle (avril-septembre 1515). – Compte de la Chapelle (octobre 1517-octobre 1518). – Compte de la Chapelle de musique et de la Chapelle de plain-chant (1533). – État du personnel de la Chapelle de plain-chant (1535). – Poème de Jean Dufour adressé à Hector Boucher dit l'Enfant,



chantre de la Chapelle royale. – Extraits du compte des obsèques de François I<sup>er</sup> (1547). – Trente-trois actes concernant la musique et les musiciens à la cour de François I<sup>er</sup>.

---

## ANNEXES

Le personnel de la Chapelle de musique. – Le personnel de la Chapelle de plain-chant. – Enfants de chœur de la cour. – Musiciens de l'Écurie. – Musiciens de la maison de Claude de France. – Musiciens de la maison d'Éléonore d'Autriche. – Musiciens de la maison de Charles d'Orléans, troisième fils de François I<sup>er</sup>. – Musiciens des enfants de François I<sup>er</sup>. – Chronologie des événements du règne et des œuvres de circonstance. – Petit dictionnaire des musiciens de la cour de François I<sup>er</sup>.

---

## PLANCHES

La cour de France à la messe (gravure). – Lettre de François I<sup>er</sup> donnant l'ordre de réunir ses musiciens pour un dîner (faux).

---

